



Cahiers de recherches médiévales et humanistes

Journal of medieval and humanistic studies

26 | 2013

Musique et littérature au Moyen Âge

À la défense des mélodies « marginales » chez les trouvères : le cas de Thibaut IV de Champagne

Christopher Callahan



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/crm/13393>

DOI : 10.4000/crm.13393

ISSN : 2273-0893

Éditeur

Classiques Garnier

Édition imprimée

Date de publication : 30 décembre 2013

Pagination : 69-90

ISBN : 978-2-8124-2933-0

ISSN : 2115-6360

Référence électronique

Christopher Callahan, « À la défense des mélodies « marginales » chez les trouvères : le cas de Thibaut IV de Champagne », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* [En ligne], 26 | 2013, mis en ligne le 30 décembre 2016, consulté le 13 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/crm/13393> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/crm.13393>

© Cahiers de recherches médiévales et humanistes

À la défense des mélodies « marginales » chez les trouvères : le cas de Thibaut IV de Champagne

Abstract : This article makes a case for including in future critical editions of the trouvères, both electronic and print, the melodic isolates from codices such as Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1591 (R) and Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 24406 (V). An argument based on melodic structure and poetic genre favors one particular mode of manuscript transmission while suggesting a possible origin for these unica, following which a number of them are analyzed from a structural and aesthetic point of view.

Résumé : Cet article plaide en faveur de l'intégration, dans les futures éditions critiques des trouvères – tant électroniques qu'imprimées – des unica mélodiques des chansonniers tels que Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1591 (R) et Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 24406 (V). Un argument tenant compte à la fois du schéma mélodique et du genre poétique de ces pièces sera offert en faveur d'un modèle particulier de transmission manuscrite, proposant par la même occasion une origine possible pour ces mélodies. Par la suite, un certain nombre d'entre elles seront soumises à une analyse structurale et esthétique.

Les efforts actuels pour numériser les collections manuscrites du Moyen Âge et la canonisation de l'édition électronique qui en résulte nous mettent devant une conception de l'édition critique qui promet de révolutionner notre lecture du passé. En l'occurrence, comment l'hypertexte doit-il façonner notre approche, dans les éditions lyriques, à la variance mélodique ? Il va de soi que l'édition traditionnelle escamotait l'ampleur et la richesse, voire le désordonné, de la transmission manuscrite, alors que l'édition électronique nous permettra de capter cette profusion par une lecture simultanée de pages manuscrites et de transcriptions diverses¹.

Dès lors, quelle doit être désormais la responsabilité de l'éditeur des poètes lyriques médiévaux pour mettre en valeur cette variance musicale, même dans les ouvrages imprimés ? Afin de pouvoir répondre à cette question, il incombe d'abord de produire des arguments en faveur des mélodies isolées, celles habituellement considérées comme marginales et par conséquent vouées à l'oubli. Car si quelques musicologues ont mis à la disposition du public de très utiles tableaux synoptiques de toutes les mélodies des trouvères², et que d'autres ont présenté de manière

¹ Il faut rendre hommage ici à un pionnier, l'excellent CD-ROM de M. Switten et R. Eisenstein, *Teaching Medieval Lyric with Modern Technology*, South Hadley, MA, Mount Holyoke College, 2001, qui reste unique en son genre, mais qui commence malheureusement à dater au niveau technique.

² H. van der Werf, *Trouvères-Melodien*, Kassel, Bärenreiter, 1977-1979, 2 vols ; H. Tischler, *Trouvère Lyrics with Melodies : Complete Comparative Edition*, Ottawa, Institute of Mediaeval Music, 1997, 15 vols.

semblable l'œuvre d'un seul poète³, la majorité des anthologies poético-musicales offrent des tables de variantes textuelles, mais rien de semblable pour la musique.

Or la majorité des grands chansonniers des trouvères présentent des mélodies apparentées qui peuvent varier par l'ornementation ou par la hauteur de l'incipit d'une phrase donnée⁴, mais qui présentent essentiellement la même courbe mélodique. Dans une édition hypertextuelle, ces différences, dues à la « performance » (i.e. création musicale)⁵, sont facilement répertoriées dans des tables de variantes, tout comme les variantes textuelles. Mais il reste la question des mélodies uniques. Comment aborder, comment peser l'apport de ces mélodies, dont tous ces chansonniers renferment un certain nombre et que les éditions passent sous silence ? Deux chansonniers en particulier, Paris, Bibliothèque nationale de France (BnF), fr. 1591 (R) et Paris, BnF, fr. 24406 (V), constituent de véritables mines d'*unica* mélodiques. Ce n'est qu'en étudiant ces mélodies, mais surtout en les intégrant dans le corpus des trouvères comme des options à part entière, que nous enrichirons, et de beaucoup, notre appréciation de l'esprit d'invention des poètes et des compilateurs de cette tradition⁶. En même temps, de telles interrogations continueront de susciter des questions troublantes sur la transmission des mélodies, dont les sources taisent résolument les réponses.

Ces mélodies, surtout celles du ms. V, n'ont pas toujours eu bonne presse⁷. Elles ont été qualifiées d'instables, voire d'incohérentes, ce qui a certainement contribué à leur négligence face à la pléthore de mélodies concordantes. Il semble évident que les scribes musicaux des manuscrits R et V n'eurent pas accès aux *exempla* qui ont servi à la compilation des autres chansonniers ; mais cela ne résout pas pour autant l'énigme de leur provenance. Ces mélodies reflètent-elles une pratique lyrique secondaire, excentrée par rapport à celle qui a nourri les autres chansonniers ? Peuvent-elles avoir été composées à vive voix par les scribes musicaux ? Ou encore proviennent-elles de sources écrites qui remontent à des pratiques lyriques plus anciennes⁸ ? Ces hypothèses étant de prime abord toutes

³ A. Bahat et G. Le Vot, *L'œuvre lyrique de Blondel de Nesle : mélodies*, Paris, Honoré Champion, 1996.

⁴ Le fait de décaler le ton de départ d'un tiers ou d'une quinte par rapport à celui des autres mélodies concordantes, ce qui arrive de temps à autre selon le manuscrit, induit, par la transposition des tierces majeures en mineures ou vice-versa, une tonalité tout à fait différente.

⁵ H. van der Werf, « The Trouvère Chansons as Creations of a Notationless Musical Culture », *Current Musicology*, 1, 1965, p. 61-68.

⁶ Le premier appel à une édition compréhensive a été lancé, à ma connaissance par T. Karp, « The Trouvère Manuscript Tradition », éd. A. Mell, *The Twenty-Fifth-Anniversary Festschrift (1937-1962) : Queens College of the City University of New York Department of Music*, New York, Queens College, 1964, p. 25-52.

⁷ T. Karp, *op. cit.*, p. 27-28 ; H. van der Werf, *The Chansons of the Troubadours and Trouvères : A Study of the Melodies and Their Relation to the Poems*, Utrecht, A. Oosthoek, 1972, p. 32.

⁸ Pour T. Karp, *op. cit.*, p. 27, les mélodies isolées sont forcément plus tardives que les concordantes. Mais son argument se fondait sur une méthode qui prétendait repérer aisément la distinction entre mélodies authentiques et mélodies corrompues, entre mélodies originales

plausibles, il sera question dans cette étude de faire la part des diverses éventualités au moyen d'une comparaison entre les mélodies concordantes et les mélodies isolées ; elle se focalisera 1) sur leur schéma, 2) sur le genre du poème auquel elles sont associées, et 3) sur leur disposition dans les chansonniers. Pour ce faire, je me concentrerai sur l'œuvre du roi de Navarre, Thibaut IV de Champagne, poète dont le corpus était suffisamment reconnu, substantiel et varié pour qu'on puisse le considérer comme représentatif des procédés de compilation pour les chansonniers des trouvères. Mais il est surtout important, et c'est l'argument de poids que j'entends faire pour les futures éditions des trouvères, d'intégrer les mélodies isolées au vaste corpus des mélodies concordantes et de les accepter comme options légitimes dans l'exécution des chansons courtoises.

Le répertoire des 60 chansons attribuées dans le ms. V au Roi de Navarre compte 18 pièces, ou 45% du total, dont les mélodies sont uniques⁹, situation qui caractérise 12 sur 35, ou 34%, des chansons du roi-trouvère dans le ms. R. Une poignée d'autres chansonniers sont dotés d'un ou deux exemples. Ainsi les manuscrits Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 5198 (K), Paris, BnF, fr. 847 (P), Oxford, Bodleian Library, Douce 308 (I), Arras, Bibliothèque Municipale, 657 (A), Berne, Bibliothèque Municipale, 231 (B) en comportent chacun un, et les mss Paris, BnF, fr. 846 (O) et Rome, Biblioteca Vaticana, Reg. Lat. 1691 (a) en comportent deux. Les manuscrits V et R constituent donc les principales sources d'*unica* mélodiques associés au corpus de Thibaut de Champagne et, par extrapolation, d'*unica* pour tout le corpus des trouvères.

Dans l'analyse de ces mélodies, nous examinerons d'abord le rapport entre le type mélodique, soit concordant soit isolé, et le genre du poème auquel l'air est associé. Dans le ms. V (voir Table 1 ci-dessous), la majorité des chansons d'amour, soit 83%, présente une mélodie concordante, tandis que pour les genres secondaires, l'équilibre entre types mélodiques est bien plus égal – 57% de mélodies isolées contre 43% de mélodies concordantes. Pourtant, la répartition de types mélodiques entre genres est loin d'être égale. 91% des jeux-partis et 33% des chansons pieuses affichent une mélodie isolée, alors que les mélodies des pastourelles, des chansons de croisade et de la majorité des chansons pieuses s'accordent avec la leçon des autres chansonniers. La situation du ms. R est un peu différente. Alors que la concordance mélodique caractérise 64% de ces chansons d'amour, elle marque 71% des autres genres. Mais ces statistiques sont visiblement faussées par le fait que la principale collection de jeux-partis, inscrite entre les folios 16^r et 27^r du ms. R1, n'a pas de musique¹⁰. Des quatre jeux-partis du ms. R2, deux présentent une mélodie

et mélodies altérées, méthode à laquelle nous ne pouvons plus souscrire. Nous soutiendrons ici l'hypothèse contraire.

⁹ Il faut préciser que ce chansonnier n'a pas de rubriques attributives, ce qui pourrait rendre compte des dédoublements suivants : deux des chansons – RS 1440, *Je me cuidois partir* et RS 2095, *Qui plus aime plus endure* – sont notées à deux endroits dans le manuscrit, la deuxième fois aux folios 103^v et 104^r, parmi les chansons de Gace Brulé. Les deux mélodies de RS 1440 s'accordent en tous points, alors que celles de RS 2095 accusent de légères différences.

¹⁰ Les jeux-partis groupés sur les folios 16-27 étant visiblement interpolés, ils constituent pour J. Schubert, *Die Handschrift Paris, Bibl. Nat. Fr. 1591*, Frankfurt am Main, 1963, un

concordante, et deux une mélodie isolée. Mais des critères autres que la question de genre sont en jeu ici, comme nous le verrons plus loin. Entretemps, les mélodies isolées des jeux-partis du ms. V, ainsi que l'absence totale de mélodies pour les jeux-partis du ms. R, nous permettent sans risque d'erreur de placer ces chansonniers à l'extérieur du réseau d'*exempla* dont se servaient les autres compilateurs. Plus précisément, les chansons d'amour participaient bien plus volontiers à ce réseau que les autres genres, surtout le débat.

Cette asymétrie devient plus prononcée lorsque nous examinons le rapport entre genre et schéma mélodique. Les mélodies concordantes des mss V et R accusent une très forte préférence pour une structure à répétitions, reflétant ainsi les modes de composition qui prévalaient à partir du milieu du XIII^e siècle. Par contre, la majorité des *unica* ont le schéma de l'*oda continua*. Ainsi pour les chansons d'amour de Thibaut de Champagne du ms. V, 91% des mélodies concordantes et 66% des mélodies uniques ont la structure AAB, pourcentages qui se réduisent dans le ms. R à seulement 71% pour les mélodies concordantes et 60% pour les mélodies uniques. Lorsque nous examinons les autres genres, nous constatons des proportions inverses. 79% des mélodies notées dans le ms. V pour les jeux-partis, pastourelles, chansons de croisade et chansons mariales sont en *oda continua*, proportion qui augmente à 91% lorsqu'on considère les jeux-partis séparément. Là, le débat constitue un genre extrême, avec des mélodies qui sont à la fois uniques et en *oda continua*.

Ms. V	C-R	C-OC	I-R	I-OC
Chansons d'amour	30	3	4	3
Jeux-partis et débats	1	—	—	10
Pastourelles	2	—	—	—
Chansons de croisade	1	1	—	—
Chansons pieuses	2	2	—	2
Ms. R	C-R	C-OC	I-R	I-OC
Chansons d'amour	15	3	6	4
Jeux-partis et débats	2	—	—	2
Chansons de croisade	—	1	—	—
Chansons pieuses	2	—	—	—
Ms. a	C-R	C-OC	I-R	I-OC
Chansons d'amour	7	1	2	—
Jeux-partis et débats	2	—	1	—

chansonnier à part – R2. Pour nos fins, par contre, il convient de traiter les trente-sept premiers folios de R comme un tout.

Ms. A	C-R	C-OC	I-R	I-OC
Chansons d'amour	—	1	1	—
Jeux-partis et débats	2	—	2	—

Table 1. Schémas mélodiques des pièces du roi de Navarre, organisés par genre, dans les quatre principaux chansonniers à mélodies isolées.

C = concordant ; I = isolé ; R = répétitif (AAB, circulaire, paires) ; OC = *oda continua*

Qu'est-ce que ces préférences compositionnelles peuvent nous apprendre sur la compilation des chansonniers ? Un examen du ms. Paris, BnF, fr. 844 (M), qui date d'environ 1258¹¹, révèle que le débat (*jeu-parti/tenson*) fut un des premiers genres à être reconnu comme distinct de la *chanson* et à être groupé séparément. De plus, ainsi que la musicologue Elizabeth Aubrey l'a signalé à plusieurs reprises¹², l'auteur du traité anonyme *Doctrina de compondre dictats*, de la fin du XIII^e siècle, déclare que les mélodies des *jeux-partis* et des *tensons*¹³ sont habituellement des *contrafacta*. Bien que la *canço* soit citée comme la source mélodique la plus convenable pour le *sirventès*, une telle précision n'est pas donnée pour le débat. Il convient de reconnaître une variété de sources pour ce genre, y compris la danse, car l'on constate à plusieurs reprises, dans les manuscrits R, V et A, des mélodies à schéma non-standard tel ABAX, que la *Doctrina* préconise pour la musique à danser, et même AAX, et AAAX. Le *jeu-parti* est en effet le genre chez les trouvères qui emprunte le plus ses schémas poétique et mélodique à d'autres genres. Parmi les mélodies concordantes associées aux *jeux-partis* de Thibaut de Champagne, six sont redevables à des prédécesseurs tels que Raimon Jordan, le Châtelain de Couci et Blondel de Nesle, ce qui appuie fortement la pratique décrite par la *Doctrina*¹⁴. Ce protocole s'avère juste, même en ce qui concerne les chansons d'amour de Thibaut :

¹¹ J. Haines, « The Songbook for William of Villehardouin, Prince of Morea (Paris, Bibliothèque nationale de France, fonds français 844) : A Crucial Case in the History of Vernacular Song Collections », dans *Viewing the Morea : Land and People in the Late Medieval Peloponnese*, éd. S. Gerstel, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2013, p. 57-109.

¹² E. Aubrey, « Genre as a Determinant of Melody in the Songs of the Troubadours and the Trouvères » dans *Medieval Lyric Genres in Historical Context*, éd. W. D. Paden, Urbana, University of Illinois Press, 2000, p. 273-296 ; Ead., *The Music of the Troubadours*, Bloomington, Indiana University Press, 1996, p. 109-131.

¹³ Cette distinction, importante pour les théoriciens à partir de la fin du XIII^e siècle, ne semble pourtant pas l'avoir été pour les poètes de la génération de Thibaut de Champagne. Voir C. Callahan, « Pour une historique de la notion de genre dans le lyrisme de langue d'oïl : le témoignage des chansonniers », dans *Formes, registres, genres dans la chanson de trouvères*, éd. M. G. Grossel, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2012, p. 43-55.

¹⁴ Un septième *jeu-parti*, entre Thibaut de Champagne et Baudouin des Auteus, n'est qu'un *contrafactum* poétique puisque sa mélodie n'est notée dans aucun manuscrit.

lorsque ces chansons s'engagent dans le réseau de contrafacture, c'est presque invariablement pour prêter leur mélodie à un débat ou à une chanson mariale¹⁵.

Si la contrafacture faisait à ce point-là partie intégrante du processus de composition des *jeux-partis*, la singularité de tant de mélodies de *jeu-parti* du ms. V, ainsi que leur absence dans le ms. R, suggérerait que le débat fût plus souvent improvisé que les autres genres lyriques, avec le résultat que ces mélodies évoluaient avec le temps et étaient moins susceptibles d'être notées. Par la même occasion, le débat a un statut particulier du point de vue rhétorique. Bien qu'en principe le *jeu-parti* était un genre destiné à une interprétation publique, le dialogisme personnalisé du *jeu-parti* se prêtait moins volontiers à la fiction de l'anonymat qui caractérise l'espace théâtral du lyrisme pur ou narratif. De plus, leur mode de composition rend très plausible l'hypothèse selon laquelle les *jeux-partis* se transmettaient, plus que les autres genres, principalement par écrit et ainsi, plus aisément sans musique.

Cette situation est admirablement illustrée par *Mauvès arbres ne puet florir* (RS 1410), une chanson pieuse de Thibaut de Champagne dont la mélodie est aussi notée pour un jeu-parti entre Thibaut et Raoul de Soisson (*Sire, loez moi a choisir*, RS 1393), initié par ce dernier¹⁶. Or toutes les mélodies de *Mauvès arbres*, y compris celle du ms. V et les deux du ms. R sont concordantes, avec la strophe divisée en *pedes* répétés suivis d'une *cauda*. La mélodie du *contrafactum* est également concordante, avec un schéma en *frons/cauda*, dans toutes les sources, à l'exception du ms. V, qui affiche une mélodie isolée et en *oda continua*¹⁷. Les scribes de V et R n'avaient manifestement pas accès aux mêmes cahiers, pour certains répertoires, que ceux dont se servaient les scribes des autres chansonniers. Pour reprendre donc la question posée plus haut, notèrent-ils des airs de leur propre faction ou transcrivirent-ils à partir de cahiers déjà en circulation ? Je penche fortement en faveur de la deuxième hypothèse, d'une part parce que le scribe du ms. R1, n'ayant pas de mélodies à sa disposition pour les jeux-partis, n'en a composée aucune, et d'autre part parce que la prédominance du schéma en *oda continua* dans les mélodies isolées des deux manuscrits suggère une pratique lyrique déjà révolue.

Dans son étude magistrale sur la musique des troubadours, Elizabeth Aubrey a démontré qu'au cours du XIII^e siècle, les chansonniers des troubadours, dont deux

¹⁵ Bien que les chansons mariales puissent être des *contrafacta* les unes des autres aussi bien que des chansons indépendantes, les mélodies des chansons mariales du roi-trouvère sont vraisemblablement originales, la seule exception repérable étant *De chanter ne me puis tenir* (RS 1475), qui partage sa mélodie avec une chanson de Thibaut de Blaison et une autre de Gautier d'Epinal. Voir C. Callahan, « Dame hybride, glissement registral et contrafacture chez Thibaut de Champagne », *Le Moyen Âge*, 118, 2012, p. 583-593.

¹⁶ Entamer le débat sur une mélodie composée par son interlocuteur constitue certes un éloge de ses dons de poète et de mélodiste mais permet aussi de prendre l'avantage sur lui par la flatterie que ce geste implique.

¹⁷ Ceci vaut pour toutes les mélodies isolées des ces deux chansonniers car elles ne sont des *contrafacta* d'aucune chanson connue.

sont aussi des chansonniers de trouvères¹⁸, modifient progressivement leur forme mélodique pour marquer, vers la fin du siècle, dans les mss G (Milan, Biblioteca Ambrosiana, S.P. 4 (*olim* R71 sup.) et surtout R (Paris, BnF, fr. 22543), une nette préférence pour les schémas régularisés, dominés par la forme AAB. Pour ne donner que le seul exemple de Bernard de Ventadour, 100% de ses chansons notées dans le ms. X sont en *oda continua*, une proportion qui se réduit à 85% dans le ms. W, à 50% dans le ms. G, et à seulement 35% dans le ms. R¹⁹. Or, Aubrey attribue au scribe musical du ms. R (fr. 22543) un rôle prépondérant dans le choix de cette forme pour des mélodies auparavant notées en *oda continua*, tout en reconnaissant à juste titre que cette préférence reflète, plutôt qu'un choix individuel, les normes de composition de l'époque. Le fait que 74% des leçons de ce chansonnier sont des *unica*²⁰ appuie fortement la thèse selon laquelle les scribes des chansonniers de trouvère V et R ne façonnaient pas leurs *unica* d'après la pratique lyrique contemporaine, comme le scribe du chansonnier languedocien, mais les puisaient dans des sources écrites déjà démodées. Cela permet de soulever, entre parenthèses, la séduisante possibilité que ces *unica* en *oda continua* du corpus de Thibaut de Champagne soient des mélodies de troubadour. De surcroît, combien de mélodies de troubadour se cacheraient dans le répertoire des trouvères ? Étant donné l'influence des troubadours sur les trouvères et l'infime nombre de mélodies notées pour les chansons des troubadours, il n'est pas impensable que les *unica* mélodiques dont il est question ici fussent empruntés à des cahiers de chansons occitanes aujourd'hui disparus. Mais cette question étant pour l'instant irrésoluble, je propose à présent d'examiner le contexte manuscrit des mélodies de Thibaut dans ces deux chansonniers.

Nous constatons d'abord que la présentation des chansons du roi-trouvère est sensiblement plus cohérente dans le ms. V que dans le ms. R. Dans le ms. V (voir Table 2 ci-dessous), elles sont placées sur les folios 1-27 sans interruption, et seulement trois chansons figurent hors de ce groupement, alors que dans le ms. R, un réel amalgame de deux collections distinctes, elles se situent à quatre endroits isolés. La section de Thibaut de Champagne du ms. V débute par cinq poèmes reflétant quatre registres majeurs – le registre amoureux, le registre pieux, le registre pastoral et le débat –, ainsi que trois principales catégories rhétoriques – le lyrisme pur, le lyrisme narratif et le lyrisme dialogique. Suivent vingt-deux chansons d'amour et un second échantillon de genres variés où domine la chanson mariale, avant de rencontrer la première mélodie isolée, au folio 17^r. À partir d'ici, toutes les mélodies jusqu'au folio 23^v sont uniques. Là se trouvent, comme nous avons vu, non seulement les *jeux-partis*, mais aussi quatre chansons d'amour et deux chansons

¹⁸ Il s'agit bien sûr du Chansonnier de St-Germain-des-Prés, Paris, BnF, fr. 20050 (ms. trouvère U, ms. troubadour X) et du Chansonnier du roi, Paris, BnF, fr. 844 (ms. trouvère M, ms. troubadour W).

¹⁹ C. Callahan, « Troubadour Songs in Trouvère Codices : *Mouvance* in the Transmission of Courtly Lyric », *Variants*, 2012, p. 31-48.

²⁰ Situation attribuable à l'infime quantité de mélodies des troubadours préservées et soulignée par la disparité entre les quatre chansonniers R, G, W, X. Alors que R note 160 mélodies (contre 947 poèmes), G n'en préserve que 81, W 51, et X seulement 21 (Aubrey, *op. cit.*, p. 49-50).

pieuses. Une autre chanson d'amour à mélodie isolée se trouve folio 26^v, deux folios après la reprise des mélodies concordantes ; la dernière mélodie isolée est notée pour une chanson à registre hybride qui figure au folio 75^r, parmi les chansons de Conon de Béthune. Ces deux chansons mises à part, l'intégralité de la section d'*unica* indique que le scribe a groupé sur ces folios toutes les pièces dont la mélodie manquait²¹.

n° RS	Folio	Incipit	Genre	Mélodie
1268	1 ^r	<i>Amors me fet commencer</i>	fin' amor	concordante
6	1 ^v	<i>Seigneurs, sachiez</i>	croisade	concordante
341	1 ^v	<i>J'aloie l'autrie errant</i>	pastourelle	concordante
1397	2 ^r	<i>En chantant vueil ma dolor</i>	fin' amor	concordante
339	2 ^v	<i>L'autre nuit en mon dormant</i>	débat	concordante
	3 ^r -11 ^v	Chansons diverses	fin' amor	concordantes
84	12 ^r	<i>Commencerai a fere un lai</i>	mariale	concordante
1152	13 ^v	<i>Au tens plain de felonnie</i>	croisade	concordante
1410	14 ^v	<i>Mauves arbre ne peut florir</i>	mariale	concordante
1843	15 ^v	<i>De grant travail et de petit exploit</i>	mariale	concordante
529	16 ^r	<i>L'autrier par la matinée</i>	pastourelle	concordante
1181	16 ^v	<i>Du tres dous non a la Virge Marie</i>	mariale	concordante
2032	17 ^r	<i>Les douces dolors</i>	fin' amor	isolée
335	17 ^r	<i>Dame, merci ! Une riens vos demant</i>	débat	isolée
273	17 ^v	<i>Deus est ainsi comme li pellicans</i>	serv. relig.	isolée
510	18 ^r	<i>Une dolor enossee</i>	fin' amor	isolées V/R
1475	18 ^v	<i>De chanter ne me puis tenir</i>	mariale	isolée
334	19 ^r	<i>Phelipe, je vous demant qu'est...</i>	jeu-parti	isolées V/R
333	19 ^v	<i>Phelipe, je vous demant, dui ami</i>	débat	isolées V/R
1111	20 ^r	<i>Par Dieu, sire de Champagne</i>	jeu-parti	isolée
1097	20 ^v	<i>Cuens, je vous part un gieu</i>	jeu-parti	isolée
1185	21 ^r	<i>Sire, ne me celez mie</i>	jeu-parti	isolée
1878	21 ^v	<i>Robert, veez de Perron</i>	débat	isolée
1666	21 ^v	<i>Bons rois, Thiebaus, conseilliez moi</i>	jeu-parti	isolées V/A
1393	22 ^r	<i>Sire loëz moi a choisir</i>	jeu-parti	isolée
306	22 ^v	<i>Rois Thiebaut, sire, en chantant</i>	jeu-parti	isolée
733	23 ^r	<i>Quant fine amor me prie que je chant</i>	fin' amor	isolée
711	24 ^r	<i>Je n'os chanter trop tart ne</i>	fin' amor	isolée
1880	24 ^v	<i>Tant ai amors serviez longuement</i>	fin' amor	concordante
407	25 ^r	<i>Coustume est bien quant on tient</i>	fin' amor	concordante
1440	25 ^v /103 ^r	<i>De bone amor vient seance et biauté</i>	fin' amor	concordante
2095	25 ^v /104 ^r	<i>Je me cuidoie partir d'amours</i>	fin' amor	frons concord.
741	26 ^r	<i>Tuit mi desir et tuit mi grief tourment</i>	fin' amor	concord.
1727	26 ^v	<i>Dame, l'en dit que l'en muert bien</i>	fin' amor	isolée
324	27 ^r	<i>Feuille ne flor ne vaut rien en chantant</i>	fin' amor	concordante
757	75 ^r	<i>Dame, ensi est q'il m'en couvient aler</i>	fin' amor	isolées V/P

²¹ Il serait à vérifier si ces folios constituent un cahier séparé, ce qui suggérerait que le scribe avait reçu ce cahier intact et suppléé ses lacunes mélodiques.

Table 2. *Ordinatio* des chansons du roi de Navarre dans le ms. V signalant les mélodies isolées ainsi que le genre des pièces.

Dans le ms. R, seule la première chanson de R1 présente une mélodie concordante, les quatre autres mélodies du roi de Navarre étant isolées²². Dans R2, les mélodies concordantes sont groupées soit au début de cette section – aux folios 38^r-45^r –, soit à la fin – aux folios 170^v-183^v –, alors que seulement deux pièces des folios 64 à 112 partagent leur mélodie avec celles de la tradition dominante. Mais ce qui est curieux n'est pas tant la collection de mélodies isolées sur les folios 72-81, que les mélodies concordantes notées pour la troisième tranche de chansons du roi de Navarre, étant donné le manque complet de rubriques attributives à partir du folio 64. Ces mélodies indiquent que les scribes savaient presque toujours de quels trouvères ils notaient les poèmes²³. Cette conclusion se voit étayée par les quelques chansons de Thibaut du manuscrit V placées aux folios 103^v-104^r. Ces deux pièces, RS 1440 et RS 2095, sont situées à deux endroits dans le codex et malgré leur emplacement en deuxième lieu parmi les chansons anonymes²⁴, les mélodies des deux inscriptions proviennent du même *exemplum*, quoiqu'elles soient concordantes avec celles des autres sources uniquement dans le *frons*. La complexité de la transmission mélodique est encore plus frappante lorsqu'on examine les inscriptions doubles du manuscrit R. RS 1469, *Li dous pensers et li dous souvenirs* figure et vers la fin de R1 et dans le deuxième groupe du roi de Navarre dans R2, notée à chaque reprise avec une mélodie à la fois unique et de structure AAB, avec trois phrases par *pes*. Quatre autres chansons (cf. la Table 3) sont notées à deux reprises dans R2 avec des comportements mélodiques variées.

²² De plus, deux des quatre *jeux-partis* attribués au roi de Navarre le sont à tort (voir n. 25) alors qu'une chanson authentique se voit accordée à un autre. Ces incertitudes contribuent autant que les mélodies uniques à la réputation non-conformiste du ms. R.

²³ La musique est notée en trois mains qui semblent alterner régulièrement et il n'y a pas de rapport visible entre le scribe et le choix de mélodie. Les mélodies isolées de la deuxième tranche de chansons ne peuvent donc pas être attribuées à un individu, mais à une multiplicité de sources écrites, certaines notées et d'autres pas.

²⁴ Alors que les auteurs des chansons précédentes n'ont jamais été identifiés, l'attribution à Gace Brulé de celle qui suit, RS 1429, *Chanter m'estuet ce dont je crieng morir*, fut considérée douteuse par G. Huet, *Chansons de Gace Brulé*, Paris, Firmin-Didot, 1902, et exclue de son corpus par la suite. Accordée provisoirement à Pierre de Molins par H. Petersen Dyggve, « Personnages historiques figurant dans la poésie lyrique française des XII^e et XIII^e siècles. XV, 1 : Messire Pierre de Molins », *Neuphilologische Mitteilungen*, 43, 1942, p. 62-100, elle ne porte de rubrique attributive dans aucun chansonnier.

R1

n° RS	Incipit	Folio	Attribution	Mélodie
2026	<i>Savez pour quoy Amour a non Amours</i>	1 ^r	Le r. de N.	concord.
315	<i>Je ne vois mès nului qui gieut ne chant</i>	1 ^v	Le r. de N.	isolée
741	<i>Mi grant desir et mi grief tourment</i>	2 ^v	Tieb. r. de N.	isolée
1804	<i>Girart d'Amiens, qui a pouoir ?</i>	21 ^r	Li roy a G d'A.	sans mus.
691	<i>Sire frere faites mon jugement</i>	25 ^v	Frere a r. de N. ²⁵	sans mus.
1293	<i>Frere, qui fet mielz a prasier</i>	26 ^{r-v}	r. de N. a Frere	sans mus.
1469	<i>Li dous pensers et li dous souvenirs</i>	29 ^v	Monnios	Isolée
	<i>[Li plusour ont d'amours chanté]</i>	35 ^v	[Coucy]	
	EXPLICIT CARMINE			

R2

n° RS	Incipit	Folio	Attribution	Mélodie
221	<i>Fine amour et bonne esperance</i>	37 ^r	anon. (Gace)	
209	<i>Mout m'est bien la douce conmançance</i>	37 ^v	Le Roy (Couci)	
2075	<i>Aussi com l'unicorne sui</i>	38 ^v	Roy de Navarre	concord.
1880	<i>Coustume est bien quant on tient...</i>	39 ^r	Roy de Navarre	≈concord.
1811	<i>Emperaour ne roy n'ont nul pover</i>	43 ^r	Tieb. r. de N.	concord.
407	<i>De fine amour vient science et bonté</i>	43 ^v	Tieb. r. de N.	concord.
711	<i>Tant ai amours servie longuement</i>	44 ^v	Tieb. r. de N.	concord.
324	<i>Fueille ne flour ne vaut riens en chantant</i>	45 ^r	Tieb. r. de N.	frons conc.
106	<i>Painne d'amours et li maux que je trai</i>	64 ^r	anonyme	aa apparent.
360	<i>Li rosignos chante tant que il chiet</i>	72 ^v	anonyme	isolée
1479	<i>Tout autresi con l'entre fait venir</i>	73 ^v	anonyme	isolée
1440	<i>Je me cuidioie partir d'amours</i>	74 ^v	anonyme	isolée
2095	<i>Qui plus aime et plus endure</i>	75 ^r	anonyme	isolée
1410	<i>Mauvès arbre ne puet flourir</i>	76 ^v	anonyme	concord.
1440	<i>Je me cuidioie partir d'amours</i>	77 ^v	anonyme	concord.
510	<i>Une doulour enossee</i>	78 ^r	anonyme	isolée
1476	<i>Chanter m'estuet que ne m'en puis tenir</i>	78 ^v	anonyme	≈concord.
1469	<i>Li dous pensers et li dous souvenirs</i>	79 ^r	anonyme	isolée
334	<i>Phelipe je vous demant : dui ami de cuer</i>	80 ^v	anonyme	isolée
333	<i>Phelipe je vous demant que est dev. Am.</i>	81 ^v	anonyme	isolée
1562	<i>Ne rose ne flor de lis</i>	112 ^r	anonyme	aa apparent.
360	<i>Li roussignous chante tant</i>	170 ^r	anonyme	concord.
1479	<i>Tout autresi que l'entre fait venir</i>	170 ^v	anonyme	concord.
884	<i>Nuls hons ne puet ami reconforter</i>	174 ^r	anonyme	≈concord.
1596	<i>Chançon ferai car talens m'en est prins</i>	175 ^r	anonyme	concord.
339	<i>L'autre nuit en mon dormant</i>	176 ^r	anonyme	≈concord.
1397	<i>En chantant veul ma doulour descouvrir</i>	176 ^v	anonyme	concord.
523	<i>Pour mau temps ne por gelee</i>	177 ^v	anonyme	≈concord.
1878	<i>Robert, vees de Pierron</i>	179 ^r	anonyme	concord.
1002	<i>Une chançon encor veul faire pour moi</i>	180 ^v	anonyme	concord.
2126	<i>De grant joie me sui tous esmeüs</i>	181 ^r	anonyme	concord.
1152	<i>Au temps plain de felonnie</i>	182 ^v	anonyme	concord.
1410	<i>Malvais arbrez ne puet flourir</i>	183 ^v	anonyme	concord.

²⁵ Ces *jeux-partis* sont attribués à juste titre dans tout autre chansonnier à Guillaume et Gilles Le Vinier.

EXPLICIT LES CHANÇONS AU ROY DE
NAVARRÉ ET AS AUTRES PRINCES

Table 3. Les chansons du roi de Navarre dans le ms. R. Les entrées doubles sont en caractères gras. Les mélodies concordantes marquées \approx diffèrent tantôt par un ou plusieurs incipit, tantôt par la finale. De plus la ligne 5 de RS 523 se compose de quatre *ré* successifs et la ligne 7 groupe toutes ses notes sur les trois premières syllabes du vers.

Trois de ces chansons figurent dans le deuxième et le troisième groupe de pièces appartenant au roi de Navarre – RS 360, *Li rosignox chante tant*, dotée d'une mélodie unique en *oda continua* et d'une mélodie concordante en AAB, RS 1479, *Tout autresi que l'ente fait venir*, affichant une mélodie isolée/arrondie dans la première leçon et une mélodie concordante avec le schéma AAB dans la seconde, et RS 1410, *Malvais arbrez ne peut flourir*, affublée d'une mélodie concordante en AAB pour chaque leçon²⁶.

RS 1410 constitue ainsi une exception à la règle générale groupant les mélodies connues sur les douze derniers folios. Une exception encore plus frappante est offerte par la chanson RS 1440, *Je me cuidois partir*, dont les deux leçons figurent dans le deuxième groupe. La première mélodie du fol. 74^v est, comme on s'y attendrait, unique, alors que la seconde trois folios plus loin est concordante. Ces caprices de transmission rendent peu plausible que les scribes musicaux du ms. R aient emprunté à une pratique lyrique marginale les airs dont ils comblaient les lacunes de leurs *exempla*. Mais qu'ils les aient composés eux-mêmes ou puisés dans des recueils aujourd'hui disparus ne change pas le fait que ces mélodies isolées semblent être le fruit d'une nostalgie du passé semblable à celle qui imprègne le *Roman de Guillaume de Dole*. Cela nous encourage d'emblée à considérer ces mélodies sur un pied d'égalité avec celles qui dominent dans la tradition manuscrite.

Comment donc peut-on caractériser ces mélodies marginales d'un point de vue structural et esthétique ? D'une part, elles s'avèrent être, au contraire de l'opinion générale, aussi cohérentes que les mélodies concordantes. Si elles définissent souvent plus d'une échelle modale, en cela elles ne diffèrent guère des mélodies jugées plus authentiques. D'autre part, si elles n'ont pas de *diesis* bien définie, la répétition y joue un rôle à la fois plus subtil et plus prépondérant, au moyen de courtes formules motiviques qui s'enchevêtrent de façon à rendre la phrase encore plus unie que dans le schéma *frons/cauda*. De plus, elles sont souvent d'un ambitus plus restreint que celui des mélodies concordantes, se déployant dans la quinte au dessus de la finale et se glissant habituellement dans la quarte au dessous l'espace de quelques phrases. Elles ont ainsi tendance à décrire un arc qui cerne et qui définit le principal centre tonal, rendant ainsi quelque peu surprenant pour l'oreille l'intonation du pôle secondaire, assez souvent plagal. De plus, bon nombre des cadences sont ouvertes, ce qui sert à relancer la mélodie dans les

²⁶ Tout comme les mélodies concordantes, qui accusent de légères différences d'ornementation, les variantes graphiques et lexicales de chaque leçon laissent clairement voir que les textes ne peuvent pas provenir de la même source, mais représentent deux collections différentes.

strophes suivantes et laisse à l'imagination d'entendre la finale qui est énoncée à plusieurs reprises à l'intérieur de la chanson. Cette technique n'a pourtant rien d'inattendu, et le fait qu'elle se révèle si caractéristique de ces mélodies isolées, surtout celles du ms. R, indique sans aucun doute la présence d'un dessein de la part des scribes musicaux²⁷.

Examinant d'abord la chanson RS 360, *Li rosignos chante tant* (musique dans KXMtOR^{2a}R^{2b}BFV), nous constatons entre parenthèses que la transmission de cette chanson est notablement bigarrée. En plus de la mélodie isolée du ms. R, toutes les mélodies concordantes, y compris la deuxième de R, se divisent en deux groupes principaux selon la hauteur des incipit, dans la répétition des *pedes* comme dans les autres phrases, ce qui donne lieu à des contours parallèles qui sont décalés d'une tierce les uns par rapport aux autres. En fait, la structure de ces mélodies n'est pas AAB, mais l'*oda continua avec répétitions* – ABCB'DD'E. Ce n'est qu'au milieu de la quatrième phrase qu'il y a une reprise du motif dominant de la phrase deux, et que les phrases cinq et six partagent elles aussi un motif important, expliqué dans le paragraphe suivant²⁸.

La mélodie isolée du ms. R (Figure 1 *infra*) établit dans la première phrase un motif qui revient dans bon nombre de ces airs : une courbe conjointe de la longueur du vers qui pivote autour de son incipit, *sol*, établissant rapidement ce ton comme le pôle principal. Elle descend ensuite de façon conjointe pour établir le tétracorde au-dessous, après quoi une triade *ré-fa-si*^b suggère – sans encore l'entamer – l'échelle de *fa*. C'est à la fin de la phrase 2 que cela s'effectue, dans l'espace de quatre phrases, par une montée jusqu'à la quinte, en partant du pôle tonal et redescendant par *si*^b. L'unité de la mélodie est assurée par deux motifs principaux, indiqués sur la transcription par A3 et B4 (le chiffre indiquant le nombre de syllabes), qui définissent ses pôles mélodiques ou qui marquent les limites de son compas. La courbe mélodique initiale ne ressemblant pas à celles du reste de la chanson, elle peut être considérée comme voulue dans la mesure où elle distingue nettement le rosignol, oiseau lyrique par excellence, du motif poétique de la mort qui suit. Or, celui-ci est illustré à maintes reprises par le motif A, ligature descendante qui s'annonce dès la deuxième phrase. La cadence inattendue sur *do* obscurcit quelque peu l'échelle de *fa* sans pourtant la quitter, car l'oreille cherche à ramener la courbe descendante sur *fa*, la finale légitime.

La chanson RS 1440, *Je me cuidois partir* (Figure 2 *infra*) doit compter parmi les plus connues des pièces du roi de Navarre, vu sa transmission à la fois large et particulièrement stable. Malgré le fait qu'elle se trouve notée à dix reprises dans huit chansonniers différents (KNXPMtMOV¹V²R^{2a}R^{2b}Ba), seule une des mélodies du ms. R et celle du ms. a sont isolées. La mélodie de R, essentiellement conjointe, est en mode mineur et solidement établie sur *sol*, malgré le *si bémol* inscrit dans la partition, suggérant ainsi l'échelle de *ré* transposée. La transition entre la troisième et la quatrième phrase s'effectue pourtant par un saut d'une quinte ente

²⁷ L'analyse mélodique qui suit bénéficie de l'oreille experte de mon collègue le Prof. William Hudson de l'Ensemble *Liber*. J'assume toutefois l'entière responsabilité de cette analyse.

²⁸ On retrouvera une analyse détaillée des différentes leçons, sortant du propos de cet article, dans notre édition de Thibaut de Champagne, en préparation.

fa et *do*’, geste caractéristique de l’échelle de *fa* qui, malgré la cadence sur *fa* à la phrase 4, n’arrive pas à détourner la mélodie de son pôle modal d’origine. La tonalité des phrases suivantes reste curieusement ambiguë, suggérant à la fois l’échelle de *sol* et de *ré*, jusqu’à la phrase 8, où elle se glisse définitivement dans l’échelle de *fa*. La cadence finale sur *sol*, malgré son rappel de la tonalité dominante de la pièce, est manifestement ouverte. De plus, cette mélodie est notable, car ses motifs définissants ne tombent pas toujours sur la même partie du vers poétique²⁹, mais semblent sciemment placés afin de souligner, à l’apogée de la courbe mélodique, les mots clés *riens* et *nuît*.

La mélodie du ms. a, à la forme classique AAB (ce qui est habituel pour ce codex), est également bâtie sur *sol*, pôle établi par deux moyens : par un pivotement constant autour de ce ton, ainsi que par un compas d’une octave qui s’inscrit entre *sol* et *sol*’. Lorsqu’elle dépasse ce cadre, en descendant jusqu’à *fa* ou en montant jusqu’à *la*’, ce n’est que pour mieux en souligner les limites et par la même occasion le pôle modal. À deux reprises néanmoins, il y a des suggestions de l’échelle de *fa*, notamment dans la phrase 7, dont la courbe monte de façon conjointe jusqu’à *fa* pour redescendre sur *si bémol*. Mais comme elle n’atteint le *si bémol* qu’indirectement, l’oreille perçoit plutôt le triton entre *mi* et *si bémol*, à moitié escamoté par le mélisme dont la fonction est de faire ressortir le mot *soupir*. La phrase suivante ramène la mélodie solidement sur *sol*, le ton de cadence.

Loin d’être incohérentes, ces mélodies trouvent toutes les deux leur effet dans le contraste entre un compas pour la plupart restreint et quelques montées qui font éclater ce compas au service du texte. Le charme particulier de la mélodie du ms. a résulte de la répétition d’une courbe descendante d’une quarte qui atteint son but au moyen de ligatures qui répètent, avec chaque syllabe, le ton précédent. La timidité de cet arc sert à souligner les ululements qui, bien que plus restreints dans leur compas, sont l’achèvement d’une trajectoire qui vise à dépasser avec éclat l’ambitus esquissé au début.

La transmission de la mélodie du ms. R est notablement perturbée, comme le sont nombre d’autres de ce chansonnier. Tout d’abord, elle est inscrite en clé de *fa*, choix apparemment fautif à cause du bémol inscrit après la première note. Comme l’alignement de la musique avec le texte est singulièrement boiteux, il semble d’une part que le bémol ne fût inscrit après coup mais à la première place qui se trouvait libre. Vu la mise en page très encombrée au début, il paraît très probable que le scribe musical, constatant la clé fautive après coup, ait noté la mélodie de son *exemplum* comme si la partition était en clé d’*ut*. Car, la clé de *fa* fût-elle la bonne, le premier et le quatrième ton eussent été *mi bémol*, *fictus* fort rare à l’époque. Quoiqu’il en soit, le *si bémol* initial posa suffisamment de difficultés pour un musicologue de la trempe de Hendrik van der Werf, que celui-ci l’a carrément omis de sa transcription synoptique de cette chanson, débutant par le deuxième ton³⁰.

La chanson RS 1469, *Li douz pensers et li douz souvenirs* (Figure 3 *infra*), transmise deux fois dans R ainsi que dans les manuscrits KXMtOVa, donne pour

²⁹ Phénomène constaté pour diverses chansons par T. Karp, « Interrelationships between Poetic and Musical Form in Trouvère Song », *A Musical Offering : In Honor of Martin Bernstein*, éd. E. H. Clinksale et C. Brook, New York, Pendragon, 1977, p. 137-161.

³⁰ H. van der Werf, *op. cit.*, t. I, p. 190.

chaque notation de R une mélodie sensiblement différente. La première est en *fa*, avec un pôle secondaire focalisé sur *do*. Cette mélodie au schéma ABCABCDE affermit le pôle de *fa* par une chaîne *fa-la-do'* reliant les phrases A et B, qui établit ensuite son ambitus par une double courbe descendante qui lui permettra de se glisser définitivement, par un saut *do'-la*, à partir de la phrase d, dans l'échelle de *do*. Dans son mouvement vers les limites supérieures du compas, la mélodie accentue le texte à trois reprises. Les phrases c font un saut d'une quinte de *sol* à *do'* juste après le mot *amour*, soulignant les qualités d'Amour. À la troisième reprise, la mélodie monte une octave entière afin de mettre l'accent, dans un mouvement conjoint entre *sol* et *do'*, sur le mot *resjoir*. La cadence est sur *do*, le pôle modal secondaire.

La deuxième mélodie commence en échelle de *do* et y reste jusqu'à la phrase 5, lorsqu'elle se déplace, par un double saut d'une tierce majeur, sur *la*, mode non reconnu à l'époque. Elle se déplace constamment dans l'octave entre les deux *sol* qui fixent les limites de sa tessiture. La finale est sur *la*.

Le dernier exemple du ms. R (Figure 4 *infra*) met sa mélodie isolée en contraste avec celles – concordantes en six leçons manuscrites (KNXMtOV) – représentées par le ms. O. Quoique la mélodie majoritaire soit plus complexe, plus sophistiquée que l'isolée, celle-ci, également de modalité composite, suit indéniablement sa propre logique interne. Cet air à caractère récitatif inscrit deux pôles, *ré* et *la*. Le deuxième *pes* se trouve légèrement décalé par rapport au premier, de sorte qu'à la répétition, la cadence de la phrase A tombe sur la première syllabe du vers 4 plutôt que sur la dernière du vers 3. La modification de la courbe mélodique qu'oblige le souci d'achever le deuxième *pes* sur le même ton cadentiel que le premier, finit par accentuer le pôle de *la* dans cette phrase. Par la suite, la mélodie se déploie sans cesse entre *mi'* et *la*, établissant ainsi l'échelle de *la* ; la cadence finale est sur *la*. Les échos du chant liturgique qui dominent dans cet air lui donnent un caractère convenablement méditatif sans prendre l'accent mélancolique qui marque les mélodies concordantes, surtout celle de O, dont le *si bémol* est inscrit dans la portée au début. Ce n'est qu'à la fin que la mélodie de R retrouve cette mélancolie, par la tierce mineure qui marque son passage à la cadence, et que les deux mélodies finissent par se ressembler.

Les mélodies examinées jusqu'ici étant tirées des manuscrits R et a et toutes associées au grand chant courtois, il nous faut à présent aborder le ms. V et les autres genres mis en valeur par le corpus des mélodies isolées. Nous commencerons par la chanson mariale RS 1475, *De chanter ne me puis tenir* (Figure 5 *infra*), qui se transmet dans les manuscrits KXMtOV. Bien que les leçons des cinq premiers chansonniers sont censées être concordantes, il existe des divergences régulières entre elles au niveau des incipit et des cadences. Alors que KXM ont tendance à initier chaque phrase sur le même ton, l'incipit de O est toujours un ton au dessus, et les cadences se comportent de même dans le *frons*, l'exception étant les deux premières phrases de la *cauda*. Alors que les mélodies concordantes visent *fa* comme pôle modal, la cadence sur *ré* déroute quelque peu cette attente. La mélodie du ms. V n'affiche pas vraiment de tonalité dominante. *Do*, le pôle modal le plus fortement suggéré, n'en a pas tout à fait le statut, étant donné le peu de cadences sur

ce ton. L'arc mélodique revient néanmoins sans cesse sur *do* pour pivoter autour de lui, menant l'oreille à conclure que la cadence finale sur *ré* est ouverte.

Comme ce sont surtout les mélodies du ms. V qui ont fait sourciller les musicologues et suscité des commentaires peu flatteurs – du genre, « they are lacking in the most elementary musical logic³¹ » – j'aimerais conclure avec une mélodie de *jeu-parti*, et une de genre hybride. La première chanson, RS 1878, *Robert, veez de Perron*, notée également dans les manuscrits KNXMtOR, est formée d'une série de gestes qui fixent *fa* comme pôle modal (Figure 6 *infra*). Elle se déploie sur une octave entière, restant d'abord dans la quarte au dessus de la finale, soulignant, en la dépassant, son rôle de pivot, pour ensuite décrire l'octave et remonter au pôle. La cadence finale, sur *sol*, est ouverte. Cette mélodie, tout comme les mélodies concordantes, est constituée de courts motifs répétés qui soulignent et entretiennent le caractère phatique de l'incipit. Leur simplicité et leur mouvement incessant autour du pôle les rend parfaitement adaptées au genre dialogique qu'est le *jeu parti*.

La dernière chanson que je traiterai est une chanson d'amour et de croisade : RS 757, *Dame, ensi est qu'il m'en couvient aler* (mss KPXMtOV ; Figure 7 *infra*). Cette mélodie semble solidement établie en *sol*, même si en désaccentuant le *si bécart*, elle pourrait entrer en échelle de *fa*. Mais le pôle de *sol* se déclare dans la majorité des phrases, l'exception principale étant la finale sur *ré*. Cette cadence suffit-elle pour établir un second pôle tonal ? À la seule autre occasion où *ré* pourrait servir de pôle modal, phrase 2, il n'est qu'une escale ; la chaîne *mi-sol-si* qui relance le contour réaffirme la tonalité de *sol*.

Pour l'interprète, la courbe mélodique se marie particulièrement bien avec le texte, les montées jusqu'à *do* coïncidant toujours avec le message. Ce ton ne tombe pas toujours, il est vrai, sur une syllabe accentuée, comme il le fait sur le mot *loi-ql* au vers 2. Mais en tombant sur des clitiques de la première personne du singulier, *m'en* (vers 1) et *j'ai* (vers 3), ce ton fait ressortir la voix chantante elle-même. Or, à en croire les parlers du nord tels qu'ils survivent en France et dans la zone francophone, cette syllabe était elle aussi allongée. La coïncidence de cette syllabe avec l'apogée de la courbe mélodique est donc légitime, avec pour résultat d'appuyer sur les mots clés *avoir* au vers 6 et *conforter* au vers 7. Ces mêmes apogées sont atteintes, dans les deux premiers vers, au moyen de sauts – d'une quarte et d'une tierce, respectivement. Les autres sauts, d'une tierce chacune, tombent après l'apostrophe *Dieus !* (vers 5), et au milieu des mots *desevrer* (vers 6), *amour* (vers 7), et à deux reprises – *n'en porroit la* (vers 8). Cet air a donc recours à de nombreux moyens pour illustrer le texte et s'avère en fin de compte admirablement à propos.

Certains de ces airs peuvent avoir été empruntés, avec bien des modifications, au répertoire liturgique aussi bien qu'à la pratique des troubadours. Mais ils semblent avoir subi des modifications sous la plume des scribes qui leur donnent un caractère propre, qui ne s'avère entièrement redevable à aucune tradition que nous puissions identifier. Les mélodies isolées qui nous proviennent sont donc hétéroclites, reçues de la tradition mais retouchées par ceux qui les léguaient à la

³¹ T. Karp, « The Trouv. Ms. Trad. », p. 27.

postérité. Elles ne sont pas un hasard, le crachat de gribouilleurs incultes et distraits, mais reflètent une tradition légitime : soit écrite, soit orale, soit une combinaison des deux. Le simple fait qu'ils appartiennent à une voix de transmission minoritaire ne peut plus nous permettre de les reléguer à l'oubli. Nous avons, par contre, le devoir de les intégrer dans notre conception de la lyrique courtoise, et de les présenter désormais comme une des options légitimes pour l'exécution du chant vernaculaire médiéval.

Christopher Callahan
Illinois Wesleyan University

The musical score is presented in five systems, each with two staves (R2a and R2b). The lyrics are in French. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat (B-flat), and various musical symbols such as accidentals, dynamics (A3, B4), and articulation marks.

System 1:

R2a: Li ro - si - gnos chan - te tant que il chiet mors de l'ar - bre jus
 R2b: que mors chiet

System 2:

R2a: Si bel - le mort ne vit nulz Tant dou - ce ne si plai - sant
 R2b: (continuation of the previous system)

System 3:

R2a: Au - tre - si mui t en chan - tant a haus criz
 R2b: (continuation of the previous system)

System 4:

R2a: Et si ne puis de ma dame es - tre ou - iz
 R2b: (continuation of the previous system)

System 5:

R2a: N'el - le de mi a - voir pi - tié ne dain - gne.
 R2b: (continuation of the previous system)

Figure 1. *Li rosignos chante tant* (RS 360). Ms. R^{2a}, fol. 73^v (isolée) ; R^{2b}, fol. 170^r (concordante)

Je me cui - doi - e par - tir D'a- mours mes riens ne m'i vaut
 Jau qui - doi - e me

3
 Li dous maus d'a mer m'o - cit Qui nuit ne jour ne mi faut
 moi fait lan - guir

5
 Le jour mi fait maint a - saut Et la nuit me fait maint a - saut

7
 Ainz pleur et plaing et sous - pir Si - re Dieus tant la de - sir
 plain et pleus Dieus! Tant fort quant la re - mir

9
 Mais bien voi qu'a li n'en chaut
 sai que

Figure 2. *Je me cuidoe partir* (RS 1440). Ms. R^{2a}, fol. 74v ; ms. a, fol. 8r (isolées)

a A4 b B5
 R1 Mi dous pen - ser et mi dous sou-ve nir Me font mon cuer es-pren-dre de chan - ter
 R2
 3 c B6 a A4
 R1 Et fine a-mour qui ne m'i lait dou - ter Mi dous pen - ser et mi dous sou-ve-nir
 R2
 5 b B4 c B7
 R1 Et met es cuers la dou-ce ra - men bran - ce Pour ce est A mours de trop hau-te puis-san - ce
 R2 c'est
 7 d e
 R1 Car en es - mai fait hon-me re - jo - ir Ne pour dou - lour ne laist de lui par - tir.
 R2 mi

Figure 3. *Li douz penses* (RS 1469). Ms. R1, fol. 29^v ; ms. R2, fol. 79^f (isolées).

O
Qui plus ai - me plus en - du - re Plus a mes - tier de con - fort

R
aime et

3
O
Qu'A-mors est de tel na - tu - re Que son a - mi moine a mort

R

5
O
Puis en a joie et de - port S'il est de bone a - ven - tu - re

R
a - ve - nan - te

7
O
Mes je n'en puis point a - voir Ainz m'a mis en non - cha - loir

R
He-las ce ne puis je a - voir El-le

9
O
Ce - le qui n'a de moi cu - re.

R

Figure 4. *Qui plus aime plus endure* (RS 2095). Ms O, fol. 106^v (concordante) ; Ms. R, fol. 75^r (isolée)

K
De chan - ter ne me puis te - nir De la tres bele es - pe - ri - taus

V
3

K
Que riens du mont ne puet ser - vir Qui ja vien - gne hon - te ne max

V
5

K
Que li rois ce - les - ti - aus Qui en li dai - gna ve - nir

V
7

K
Ne por - roit mi - e souf - frir Qui la sert q'il ne fust faus.

V

Figure 5. *De chanter ne me puis tenir* (RS 1475). Ms. K, p. 36 (concordante); Ms. V, fol. 18^v (isolée).

K
8
Ro - bert, ve - ez de Per - ron Com il a le cuer fe - lon Qui a un si loin - taing ba - ron

V
8

K
4
Veut sa fil - le ma - ri - er Qui a si cle - re fa - çon Que l'en si por roit mi - rer.

V
8

Figure 6. *Robert, veez de Perron* (RS 1878). Ms. K, p. 41 (concordante) ; Ms. V, fol. 21^v (isolée).

8 Dame, en - si est qu'il m'en cou-vient a - ler Et de - se - vrer de ma loi - al con - tre - e

3 8 Ou j'ai a - priz tantmaus a en - du - rer Quant je vous lais, droiz est que je m'en he - e

5 8 Dieus! por quoi fu la terre d'ou tre mer Qui tanz a - mans a - vra fet de - se - vrer

7 8 Dont puis ne fu l'a-mour re-con-for - te - e Ne n'enpor-roit la joi - e re - sam - bler.

Figure 7. *Dame, ensi est qu'il m'en couvient aler* (RS 757). Ms. V, fol. 75^r (isolée)